

Il significato (dell')estetico tra pragmatismo e filosofia analitica

di Giovanni Matteucci

Luigi Russo ha costantemente invitato a prestare attenzione alle vicende che segnano il complicato processo di costituzione dell'estetica come sapere filosofico senza assumere, però, un atteggiamento antiquario. L'urgenza di tale attenzione si intreccia con il riconoscimento dello statuto di crisi che, soprattutto nel secondo Novecento, sembra congenito all'estetica. Le nuove sintonie con autori del XVIII secolo sono amplificate, cioè, da recenti acquisizioni critiche in un panorama nel quale l'estetico fuoriesce sempre più spesso dal recinto delle Belle Arti. Sotto questo profilo sono eloquenti le pagine conclusive della ricapitolazione del pensiero di Du Bos nel saggio *Neoestetica: un archetipo disciplinare*, dedicato alla linea di sviluppo che Russo ritiene ancora praticabile per la ricerca nel nostro ambito e il cui titolo restituisce icasticamente il cortocircuito tra indagine archeologica e proiezione *en avant*¹.

A suo modo emblematica di questo cortocircuito è la parabola dell'estetica di tradizione angloamericana, da ricordare nella presente occasione anche perché costituisce uno dei capitoli del pensiero contemporaneo più cari allo stesso Russo. Vorrei qui portare l'attenzione su alcuni momenti di questa tradizione seguendo il filo della relazione problematica tra la linea analitica e il pragmatismo che per essa ha funto da orizzonte *a quo* da cui staccarsi programmaticamente per capovolgersi infine, però, in una sorta di orizzonte *ad quem*. In particolare, mi soffermerò su un paio di episodi utilizzando il pensiero di Dewey per campionare le divergenze tra il paradigma analitico e quello pragmatista e far emergere come l'estetico offra un valido banco di prova in quanto matrice di una concezione generale della significatività. Guardando al di là della portata del presente intervento, si potrebbe poi aggiungere che se questa traccia si rivelasse consistente, diventerebbe plausibile partire da essa anche per mettere alla prova più recenti ricongiungimenti

¹ L. Russo, *Neoestetica: un archetipo disciplinare*, in Id., *Verso la Neoestetica. Un pellegrinaggio disciplinare*, "Aesthetica Preprint. Supplementa", n. 30, 2013, pp. 289-30.

del pensiero di matrice anglo-americana proprio con Dewey, del quale invece i suoi vari ri-scopritori in ambiti che oggi vanno dalla *computer science* alla filosofia della mente continuano a trascurare per lo più la riflessione estetica.

1. *La naturalità dell'estetico (Sibley e Dewey)*

Carattere saliente dell'estetica analitica degli scorsi anni Sessanta e Settanta è il suo silenzio nei confronti del pragmatismo. D'altro canto, già sul finire degli anni Cinquanta dei suoi padri fondatori solo Monroe Beardsley teneva in qualche conto le analisi elaborate da Dewey, per quanto esse fossero ampiamente assimilate dalle avanguardie artistiche statunitensi nella stagione seguita alla Seconda guerra mondiale. Se ci si attiene alle dichiarazioni esplicite e ai confini disciplinari, parlare del rapporto tra analitici e pragmatisti in estetica significa dunque raccontare un rapporto a dir poco conflittuale, almeno per i decenni nel corso dei quali l'estetica analitica ha definito i fulcri intorno ai quali ha gravitato il suo dibattito. A tal riguardo resta esemplare il giudizio lapidario in cui ancora nel 1987 *Art as Experience* viene definito "un guazzabuglio di metodi contraddittori e di speculazioni non rigorose"².

Si comprende allora perché Richard Shusterman³ abbia scelto di caratterizzare l'estetica deweyana elencando i punti del suo programma che sarebbero radicalmente incompatibili con l'approccio analitico. I punti evidenziati sono: il naturalismo dell'approccio pragmatista; il riconoscimento della funzionalità esperienziale dell'arte in opposizione alla teoria del disinteresse; il ruolo paradigmatico dell'estetico, di contro all'epistemologico, nella costituzione dell'esperienza in generale; l'orientamento all'esperienza, anziché all'oggetto, nella riflessione non solo estetica; una considerazione dell'arte non circoscritta al suo specifico "mondo" ma aperta al suo complessivo alveo culturale.

Decisiva, in quanto più generale, è la questione dell'approccio naturalistico del pragmatismo. Se l'essere umano viene inteso anzitutto come organismo che interagisce con un ambiente insieme naturale e sociale, l'asse dell'indagine anche estetica migra dalla teoria della conoscenza all'antropologia. Così, mentre il dibattito analitico si sarebbe concentrato sulle caratteristiche linguistico-concettuali della predicazione estetica, l'indagine pragmatista si sarebbe rivolta

² A. Isenberg, *Analytical Philosophy and The Study of Art*, in "Journal of Aesthetics and Art Criticism", 46, 1987, p. 128.

³ R. Shusterman, *Pragmatism*, in B. Gaut & D. McIver Lopes (eds.), *The Routledge Companion of Aesthetics*, Routledge, London and New York 2001, pp. 121-131.

all'estetico come cifra dell'interazione naturale tra organismo e ambiente. Esempio della resistenza degli analitici a questa impostazione è, come ricorda Shusterman, la critica di Moore alla "fallacia naturalistica" condotta nel nome dell'idealità del bene e del bello.

A suffragio della propria interpretazione Shusterman cita il saggio di Frank Sibley⁴ (1959) sui *concetti estetici*, ovvero sulle proprietà estetiche. Evidentemente nel far ciò egli pensa prevalentemente alla prima parte di questo saggio, ove la concettualità estetica viene esaminata ponendo la questione delle relative condizioni di governo. La situazione appare però diversa se si guarda anzitutto alla seconda parte del saggio di Sibley. Con un inatteso tono deweyano essa si impegna infatti a radicare il rilievo di tale concettualità, e dunque delle proprietà estetiche, nell'interesse *antropologico* per le proprietà naturali.

Sibley si muove in una prospettiva filosofica ispirata a Austin, e dunque a quel realismo che parte dal riscontro della struttura relazionale dell'esperienza per criticare l'esercizio esclusivo della filosofia sull'immagine puramente logica del mondo. Paradigmatica in tal senso è la polemica condotta da Austin in *Sense and Sensibilia* contro Ayer e la presunta funzione ortopedica del linguaggio scientifico rispetto al senso comune, oltre che la stessa minuziosa indagine sulla predicazione relativa all'*aisthesis*. Pertanto, se non si rimane accecati dalla prima e più celebre parte del testo di Sibley, si può leggere questo saggio seminale come il tentativo di sgonfiare le pretese di una concettualità a se stante, esclusivamente legittimata dal proprio statuto logico-epistemologico, e di recuperare una visione funzionale della concettualità in situazione. Interrogandosi sui concetti estetici Sibley, infatti, ne vuol chiarire l'uso rispetto a precisi contesti esperienziali, quasi ad ampliare all'estetico la stessa "fenomenologia linguistica" avviata magistralmente da Austin.

In questa cornice, uno dei problemi più importanti che si pone Sibley è come il linguaggio usato esteticamente possa determinare esperienze differenti di un pattern percettivo. In termini austiniani, il problema diventa la prestazione performativa del linguaggio estetico, che rivela forza illocutoria in quanto è capace di tradursi in prassi percettiva – di per sé non linguistica – in un contesto dotato di una peculiare operatività tacita. E per Sibley la radice di tale prestazione sta nell'esperienza di "proprietà naturali" che si delineano nell'intreccio indistricabile di interessi di cui si nutre l'apprendimento dell'uso di termini che acquisiscono pertanto un non metaforico carattere estetico.

⁴ F. Sibley, *Aesthetic Concepts* (1959); tr. it. *Concetti estetici*, in P. Kobau, G. Matteucci, S. Velotti (a cura di), *Estetica e filosofia analitica*, Il Mulino, Bologna 2007, pp. 178-206.

Diventano allora evidenti punti di convergenza con Dewey. Tra essi merita elencare il radicamento naturale delle proprietà estetiche, l'ineludibilità antropologica dell'interesse, e la concezione della critica come esplicitazione di una risposta al "lavoro svolto dall'oggetto" (come scrive Dewey) piuttosto che come applicazione di griglie interpretative. Sibley ricapitola queste sue analisi ponendo enfasi sulla dimensione della "naturalità" dell'esperienza in questione:

Nell'ultima parte di questo saggio ho voluto sottolineare la base naturale di risposte di vari tipi senza le quali i termini estetici non potrebbero essere appresi. Ho inoltre indicato alcuni degli aspetti a cui rispondiamo naturalmente: somiglianze di vario genere, casi notevoli di colore, forma, odore, dimensione, complessità, e tanto altro ancora. Anche i termini estetici non-metaforici hanno legami significativi con tutti i tipi di aspetti naturali che suscitano in noi interesse, meraviglia, ammirazione, piacere o disgusto. Ma in particolare ho voluto mettere in evidenza che non dovrebbe risultare fonte di perplessità il fatto che il critico sostenga i propri giudizi e ci porti a vedere qualità estetiche indicandoci aspetti chiave e parlandone nel modo in cui lo fa. È con quegli stessi metodi che, fin dall'inizio, le persone ci hanno aiutato a sviluppare il nostro senso estetico e a impadronirci del suo vocabolario⁵.

Analogamente, Dewey afferma che "il critico dovrà cogliere un qualche elemento o filo presente effettivamente nell'opera ed elaborarlo con chiarezza in modo che il lettore abbia un nuovo faro e una nuova guida anche per la sua esperienza"⁶. Una tesi, questa, che non va equivocata secondo i canoni dell'estetica del *Nach-erleben*, se è vero che Dewey precisa:

La funzione del critico è promuovere questo lavoro svolto dall'oggetto d'arte. Introdurre le proprie approvazioni e le proprie condanne, le proprie stime e le proprie classificazioni, è segno di non riuscire a capire e a svolgere la funzione di diventare un fattore di sviluppo di una genuina esperienza personale. Afferriamo per intero il rilievo di un'opera d'arte solo quando ripercorriamo nei nostri processi vitali i processi dai quali è passato l'artista producendo l'opera. È il privilegio del critico contribuire a promuovere questo processo attivo. La sua condanna è di bloccarlo troppo spesso⁷.

A rendere ulteriormente compatibili le posizioni di Sibley e Dewey è poi, a ben vedere, la concezione del giudizio critico come segmento innervato in una prassi che, sola, da un lato determina la salienza estetica della concettualità e, dall'altro, si articola attraverso significati appresi come usi in situazione di alcuni concetti. A rendere estetico un concetto non è un carattere logico del concetto

⁵ Ivi, p. 206.

⁶ J. Dewey, *Art as Experience* (1934); tr. it. *Arte come esperienza*, Aesthetica, Palermo 2007, p. 300.

⁷ Ivi, p. 309.

medesimo o una nota caratteristica intra-linguistica, né tanto meno un atto proiettivo da parte del soggetto che caricherebbe di valenza estetica qualcosa che sarebbe *prima facie* meramente constatativo, trasvalutandolo con uno spostamento metaforico. È la prassi in situazione, e non un gesto metaforizzante, a connotare un predicato esteticamente significativo, favorendone così l'apprendimento nel confronto intersoggettivo che viene oggettivamente promosso e che sollecita una serie ulteriore di realizzazioni linguistiche. Parliamo come parliamo, ad esempio esteticamente, perché c'è un tessuto esperienziale che costituisce il nostro mondo esteticamente significativo, e non – viceversa – c'è un mondo estetico perché parliamo esteticamente.

2. La prassi del significato (Quine e Dewey)

Inattese convergenze che investono l'estetico si rintracciano, però, anche al di fuori dei confini disciplinari. La filosofia analitica che ha accolto concezioni metafisiche analoghe al doppio e simultaneo congedo deweyano da soggettivismo e obiettivismo ha assunto di solito come punto di riferimento, più che il pragmatismo, il pensiero del cosiddetto secondo Wittgenstein. Vi è però la clamorosa eccezione almeno di Quine, che non a caso negli Stati Uniti viene inserito nelle sillogi e nei profili del pragmatismo⁸, e che ha chiaramente osservato: "Dewey ha preceduto di molto Wittgenstein nel ribadire che nel significato non vi è più di quanto non si possa trovare nell'uso sociale di forme linguistiche"⁹. Di per sé questo riconoscimento non permette certo di arruolare Quine tra i deweyani di stretta osservanza in estetica, benché egli ben si ricordi di esser stato uditore del ciclo di conferenze che è alla base di *Art as Experience*¹⁰. Resta l'ipoteca del suo comportamentismo, che Dewey respinge quando, nel determinare il significato come una proprietà del comportamento, ancora però quest'ultimo al nesso interattivo con l'ambiente, e dunque a quel che si articola anche oggettualmente nel corso di un'esperienza. Si pensi al passo di *Esperienza e natura* in cui Dewey afferma che il comportamento di cui il significato è una qualità "è un comportamento specifico; è un comportamento cooperativo, poiché la reazione all'azione di

⁸ Cfr. J.P. Murphy, *Pragmatism. From Peirce to Davidson*, Westview Press, Boulder 1990.

⁹ W.V.O. Quine, *The Pragmatists' Place in Empiricism*, in R. J. Mulvaney & P. M. Zeitner (eds.), *Pragmatism: Its Sources and Prospects*, University of South Carolina Press, Columbia 1981, pp. 23-39, in part. p. 37.

¹⁰ Cfr. Id., *Ontological Relativity and Other Essays*, Columbia University Press, New York 1969, pp. 26-27.

un altro include una contemporanea reazione a una cosa in quanto essa entra a far parte del comportamento dell'altro, e questo da entrambe le parti"¹¹. Il comportamento, dunque, non fonda il significato, essendone invece incarnazione esecutiva. Come a dire che mentre per Quine il significato si risolve nel comportamento e consiste comunque in un'acquisizione cognitiva, per Dewey esso ha una radice estetico-espressiva che eccede la risoluzione sul piano cognitivo.

Ciò non mina, tuttavia, la base comune di un relazionismo che rinuncia a ogni filosofia prima in virtù dell'inclusività che vige tra mondo e mente, tra mondo e conoscenza e tra mondo e significato¹². È anzi a partire da qui che Quine elabora la propria celebre dottrina dell'*opacità referenziale*, che amplia all'estensionalità la natura imperscrutabile del significato già ascritta all'intensionalità. Se, infatti, nella teoria del significato spesso sostenuta in ambito analitico l'indeterminatezza dell'intensione viene compensata dalla determinatezza dell'estensione (poiché "l'estensione è stata la cosa ferma", mentre "l'intensione quella non ferma"), nella prospettiva quineana della *traduzione radicale* l'indeterminatezza "taglia trasversalmente del pari l'estensione e l'intensione" tanto che "lo stesso riferimento si dimostra comportamentalmente imperscrutabile"¹³.

Ciò conferma la debolezza della tesi dell'assoluta incompatibilità tra approccio pragmatista e approccio analitico. Perché, allora, è a questo schema contrappositivo che si attengono per lo più i protagonisti dell'estetica analitica? Tale schema in realtà affiora laddove la filosofia e l'estetica analitiche retrocedono – anche contro Quine – a una surrettizia matrice empirista, ricadendo così nell'alveo della gnoseologia dualista moderna. Chi, invece, cerca di emanciparsi criticamente da tale matrice, s'incammina lungo sentieri frequentati diffusamente dai pragmatisti.

La dottrina dell'opacità referenziale risulta appunto dall'impegno di Quine a stigmatizzare i dogmi dell'empirismo, e dà perciò sostanza alle sue affinità con Dewey. Si ripresenta però qui una differenza, che è specificamente estetica. Ciò che Quine vive come crisi radicale del significato è per Dewey riconoscimento di una maggior ampiezza della significatività. Se l'opacità del riferimento per Quine è segno di imperscrutabilità cognitiva, da risolvere con il rinvio al comportamento dei parlanti, e dunque uscendo dal dominio della semantica, in Dewey un'analoga constatazione avviene

¹¹ J. Dewey, *Experience and Nature* (1925-29); tr. it. *Esperienza e natura*, Mursia, Milano 1990, pp. 34-35.

¹² Cfr. W.V.O. Quine, *Ontological Relativity and Other Essays*, cit., p. 26.

¹³ Ivi, p. 35.

alla luce del congedo dal mito dell'analiticità. Il significato viene intercettato pragmatisticamente all'interno dell'arco di risposta a una problematicità fattuale, tanto da assumere un inesorabile connotato strumentale, che è passibile di apprendimento e di revisione, vivendo nel grigio che faticosamente Quine conquista come approdo della sua critica ai dogmi dell'empirismo. Ciò perché in Dewey il termine della referenzialità, l'"oggetto", risulta esclusivamente una delle grandezze vettoriali interne al complessivo campo esperienziale. È uno dei "fuochi" espressivi che sono avvolti da esso, e quindi non assume mai il ruolo di fulcro ontologico extra-semanticamente a cui ci si può fissamente tenere.

In particolare, nell'ottica di Dewey il riferimento estensionale è esito di dinamiche parziali all'interno di una più vasta area di significatività, che nella sua qualità espressiva eccede qualsiasi determinazione puramente epistemologica. Così, nessun debito scientifico (ancora persistente in Quine) ipoteca il progetto pragmatista, che concepisce in senso pluralistico la relazione tra organismo umano e ambiente facendo anche del soggetto conoscente un attore che elabora pratiche (tra altre) di confronto con il mondo. Ed è proprio da questo punto di vista che diviene esemplare l'esperienza qualificata esteticamente, che costituisce lo specifico della posizione deweyana.

3. *Il significato (dell')estetico*

Un modo per illustrare questa complessa dinamica semantico-espressiva è esaminare la nozione deweyana di "incorporazione del significato". L'analisi di Dewey del modo in cui il significato fa corpo con un'opera d'arte ha come presupposto il superamento dello schema per il quale il significato è una dotazione aggiuntiva rispetto a un contenuto acquisito di per sé in maniera neutra. Perciò egli respinge la nozione di associazione, marcando una volta di più la propria lontananza dall'empirismo (classico e analitico) che rischia di sfociare in una psicologia positiva, fatalmente incapace di riconoscere come "evocante ed evocato possano amalgamarsi e formare un'unità in cui la qualità sensoriale presente conferisce vivacità alla realizzazione mentre il materiale evocato fornisce contenuto e profondità"¹⁴.

Una tale concezione comporta la riabilitazione della tessitura qualitativa del reale, compiendo così una mossa contro un altro dogma dell'empirismo, quello della gerarchia tra le proprietà. Osserva infatti Dewey:

¹⁴ J. Dewey, *Arte come esperienza*, cit., p. 115.

Nella misura in cui il “significato” è un problema di associazione e di evocazione, esso risulta separato dalle qualità del medium sensoriale, e la forma ne risente. Le qualità sensoriali sono i vettori dei significati, non come fanno i veicoli che trasportano le merci ma come una madre porta il bimbo quando questo è parte del suo stesso organismo. Le opere d'arte, come le parole, sono letteralmente pregne di significato. I significati [...] non si aggiungono per “associazione” ma sono, egualmente, o l'anima di cui i colori sono il corpo, oppure il corpo di cui i colori sono l'anima – a seconda del modo in cui ci capita di occuparci del quadro¹⁵.

Assume allora pieno rilievo la dimensione relazionale – né soggettiva né oggettivo-obiettiva, ma ricca di vettori sia soggettuali sia oggettuali – in forza della quale si supera anche l'idea di un'esperienza che sia solo la successione lineare delle risposte a stimoli passivamente recepiti:

i significati raccolti, assemblati e integrati immaginativamente prendono corpo in una cosa che esiste materialmente e che interagisce qui e ora con il sé. L'opera d'arte è quindi una sfida a effettuare un atto simile di evocazione e organizzazione, attraverso l'immaginazione, da parte di colui che ne fa esperienza. Non è solo stimolo e mezzo di un processo attivo palese¹⁶.

E infatti Dewey distingue l'atto percettivo, come articolazione dotata di orientamento e rilevanza, dalla neutra passività del riconoscimento, meramente scalare perché privo della tensione vettoriale che informa invece la prassi percettiva. La ricettività, non neutra passività, è piuttosto “un processo che consiste di una serie di atti di risposta che si accumulano nella direzione di un compimento oggettivo”¹⁷, diventando così essa stessa funzione espressiva che smarca la percezione dal mero riconoscimento. Di conseguenza, il realismo diretto che Dewey difende sul piano della teoria della percezione non è ingenuo. Nell'immediatezza dell'esperienza percettiva si mostra la pregnanza qualitativa dell'interazione olistica e sinestetica tra organismo e ambiente, e in essa la pienezza delle “cose” piuttosto che la virtualità dei “dati sensoriali”, ovvero l'esperienza dei fenomeni e non l'empiria dei fatti, la correlazione e non regioni ontologiche definibili come interne o esterne:

gli angoli che si percepiscono sono non già il risultato di cambiamenti nei movimenti oculari, ma proprietà di libri e scatole maneggiate; linee curve sono la volta celeste, la volta di un edificio; si vedono linee orizzontali come la distesa del terreno, il margine delle cose che ci circondano. Questo fattore è implicato così di continuo e immancabilmente ogni volta che usiamo gli occhi che forse è impossibile riferire solo all'azione degli occhi le qualità delle linee esperite visivamente¹⁸.

¹⁵ Ivi, p. 131.

¹⁶ Ivi, p. 266.

¹⁷ Cfr. ivi, p. 75.

¹⁸ Ivi, p. 116.

Olismo e sinestesia, ma anche intreccio tra concetto e percelto: all'interno di queste coordinate l'analisi di Dewey si profila come uno studio delle radici estetiche della significatività. Si notano qui gli effetti di un duplice collasso. Tanto quello dell'oggetto gnoseologico (ideale e a se stante), quanto quello del soggetto gnoseologico (ipotetica fonte dell'investimento semantico del mondo). Svincolato dalla funzionalità rispetto al riconoscimento, e dunque dal ruolo ancillare rispetto alla conoscenza, il percepire è atto intrinsecamente semantico ed espressivo, è estrazione di una significatività¹⁹ immanentemente sottesa alla concreta e corporea realtà esperienziale. Caso esemplare è la musica, la cui significatività viene riconosciuta da Dewey al di là delle indecidibili e sterili dispute tra formalismo e concettualismo²⁰.

L'immanenza della qualitatività, oltre a fornire la giustificazione della significatività, rende vana la contrapposizione tra percelto e concetto. Essa apre, cioè, la possibilità di stabilire una connessione feconda e reciproca tra i due, consentendo di illustrare come una descrizione di elementi fattuali agevoli l'accesso percettivo alle cosiddette proprietà estetiche, secondo un'impostazione che si incrocia di nuovo con quella avanzata da Sibley per quel che riguarda la funzione svolta dalla critica d'arte. E una tale incorporazione del significato nell'opera, una volta abbandonata l'equiparazione del significato a qualcosa di statuito per via meramente epistemologica, e anzi una volta riconosciuta la gravidanza estetica della significatività (che sussiste solo nel suo farsi corpo, e dunque entro il perimetro dell'*aisthesis* quale sua scansione ritmica e di rilevanza), non ha di per sé limiti prefissati²¹. Su questa base Dewey esamina, infine, i processi di attribuzione delle proprietà estetiche, pervenendo a diversi elementi che saranno ripresi in seno al dibattito analitico benché al di fuori di ogni equivoco empirista²².

La fusione pregnante di opera d'arte e significato, e più in generale di esperienza compiuta ("estetica" nel senso di Dewey) e significatività, incarna il carattere stesso della soglia interattiva della realtà "naturale" che si trova a monte rispetto ai dualismi della modernità. È per questo che diventa essenziale il recupero della corporeità come forma concreta delle funzioni mentali, al di qua delle ipostatizzazioni della materia corporea e della mente, "corpo di significati organizzati grazie a cui eventi del presente hanno signi-

¹⁹ Cfr. *ivi*, p. 77.

²⁰ *Ivi*, p. 234.

²¹ *Ivi*, p. 54.

²² Cfr. *ivi*, p. 296.

ficatività”²³. In questa regione, prima di caratterizzazioni ontologiche determinate, ossia di caratterizzazioni di particolari enti, si incontrano le dinamiche in cui la realtà di volta in volta si configura in modi particolari. Rilevante implicazione estetica di questo approccio è che la soglia interattiva dell’esperienza, in cui diventa essenziale la corporeità, schiude la dimensione delle modalità della sembianza, eludendo la questione dello statuto ontologico dell’arte e conferendo un senso pregnante al presupposto dell’intera ricerca consegnata ad *Art as Experience*: la distinzione tra opera d’arte e oggetto artistico, ovvero la dimensione attributiva e non sostantiva dell’arte.

4. *Conclusion: la luce che irradia dall’opaco*

Il percorso appena schizzato evidenzia come nell’estetico il significato riveli la propria matrice extra-concettuale. Sotto questo profilo, il confronto del pensiero analitico con il pragmatismo è utile per sventare il rischio di ricadere in forme più o meno consapevoli di empirismo. D’altra parte, l’odierna tendenza a risolvere l’approccio analitico in una rinnovata considerazione dell’esperienza sembra coincidere con il recupero, almeno parziale, delle ragioni del pragmatismo nell’alveo della filosofia angloamericana.

Ma ciò permette anche, in conclusione, di dare conferma a una felice idea di Luigi Russo. La dimensione dell’estetico costituisce per Russo la matrice stessa della relazione significativa al mondo dalla quale irradia la luce della ragione. Quando sorge come sapere del XVIII secolo, l’estetica capovolge il senso dell’illuminazione razionale. Essa non è più proiettata dall’esterno su una realtà altrimenti buia. L’estetico si configura come un’irradiazione che traluce dalla stessa opacità. Ben si attagliano alla dialettica tra pragmatismo e filosofia analitica, allora, le parole con cui Russo restituisce il senso stesso della nascita dell’estetica come sapere filosofico capace di essere più di un campo disciplinare proprio per la sua forza di flettere e rovesciare la direzione dell’indagine teoretico-razionale:

La luce non balena all’improvviso dall’esterno, “post nubila”, drammaticamente esorcizzando le tenebre, ma affiora e si potenzia lentamente promanando dal suo interno, nel progressivo disoccultamento del mondo, ossia “per nubila”. E la sua azione non “reddit”, non è quella cioè di contrarre la visione in un ristretto angolo visivo, espellendo e annichilendo tutto quanto non venga da essa lambito, bensì, grazie a una sorta di grandangolo aperto per così dire all’infinito, di attrarre magneticamente e marcare ogni pulviscolo sensoriale e appagare olisticamente l’ideale della conoscenza umana²⁴.

²³ Ivi, p. 277.

²⁴ L. Russo, *op. cit.*, p. 273.